Claude Chabrol

con la colaboración de François Guérif

Cómo se hace una película

MADE BY
EASTMAN
KODAK CO
N.Y. U.S.A.
ROCHESTER
THIS CAN

3

Cine y comunicación

Alianza Editorial

17 x 11

LIBRERIA
YACHAYWASI
CASA DEL SABER
Telf. 2441042
Tel.Fax. 2440879
La Paz - Bolivia

123

Cómo se hace una película

Libro práctico y aficiones

Claude Chabrol
con la colaboración de
François Guérif

Cómo se hace una película

El libro de bolsillo
Cine y comunicación
Alianza Editorial

96p.

TÍTULO ORIGINAL: *Comment faire un film*
TRADUCTOR: Carlos Barbáchano

Primera edición en «El libro de bolsillo»: 2004
Segunda reimpresión: 2009

Diseño de cubierta: Alianza Editorial
Cubierta: Ángel Uriarte

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 2003, Éditions Payot & Rivages
© de la traducción: Carlos Barbáchano Gracia, 2004
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2004, 2005, 2009
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15;
28027 Madrid; teléfono 91 393 88 88 88
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-206-5685-4
Depósito legal: M. 39.840-2009
Composición: Grupo Anaya
Impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:
alianzaeditorial@anaya.es

Preámbulo

Podemos en cierta manera aprender algo de las películas de antes, analizarlas, pasar de la sensación al análisis, pero en absoluto se puede decir: «Así es como hay que proceder», porque cada uno tiene su modo de «hacer» una película. Así, pues quizá todo lo que vaya a decir no tenga ningún interés, al ser sólo válido para mí.

Mi método para hacer una película no es el mismo que el de otros realizadores. Todos los métodos son distintos. Cada uno de ellos puede ser excelente para el que lo aplica, y malo para los demás; por lo que no tiene sentido hablar de una escuela de cine.

¿Por qué hacer una película?

Una película cuesta mucho dinero. Podríamos en consecuencia preguntarnos primero *por qué* se hace una película, antes de decir *cómo* hacerla.

¿Por qué? Eso depende de las personas.

Hoy día el cine goza de un prestigio bastante chocante. Nuestros contemporáneos no quieren *hacer cine*, quieren *estar en el cine*, lo que no es exactamente igual. Quienes quieren «estar en el cine» no sienten la verdadera necesidad de hacer una película. No lo necesitan como el aire que respiran. Cuando empecé, y durante mucho tiempo, mis camaradas de la *Nouvelle Vague* y yo no podíamos hacer otra cosa. Sólo pensábamos en el cine. Ahora oigo decir: «Me gustaría tener un oficio creativo». Es terrible. Y el resultado no se hace esperar. Hay que saber además qué se quiere hacer.

Existen dos clases de cineastas

Podemos decir *grosso modo* que hay dos clases de cineastas: los narradores y los poetas.

Los narradores son los que quieren contar historias, no tienen en la cabeza una visión particular del mundo, no creen tener que transmitir mensajes específicos sino que, por el contrario, quieren dar una forma especialmente atractiva a historias fabricadas por otros. Están finalmente casi obligados a interesarse sólo por la forma, y deben hacerlo de una manera muy profunda. Hasta un realizador que no tenga nada que decir, que no tenga el menor talento como guionista, del todo carente de imaginación, puede revelarse como un formidable cineasta en la medida en que tendrá el resorte de todos los parámetros, no solamente técnicos, que participan de la composición de una película.

Digo «no solamente técnicos», pues la palabra «técnico» siempre me ha divertido. Buenos técnicos, grandes técnicos del cine existen muy pocos, y no son los que uno cree.

Recuerdo que cineastas que habían rodado en Francia películas un tanto curiosas –pienso en gente como Ralph Habib o Gilles Grangier– eran considerados como hábiles técnicos. Lo que es erróneo. Las películas de Gilles Grangier, por ejemplo, estaban correctamente realizadas, pero lo que les daba valor era su visión de las cosas. Apenas hemos tenido grandes técnicos en Francia, hecha quizá la excepción de Julien Duvivier. Pero él también tenía una visión personal del mundo, muy pesimista. No realizaba películas sólo para lograr el mejor objeto de distracción posible, como podían hacerlo cineastas como Richard Thorpe o Gordon Douglas, que hacían bien su trabajo no siendo técnicos extraordinarios. Sólo de Ernst Lubitsch puede decirse que era un técnico inigualable, pues su técnica le proporcionaba el tono. Una técnica muy particular, que excluía muchas cosas, pero que, en compensación, refinaba enormemente otras. Lubitsch triunfó exclusivamente por la manera en que lograba expresar, es decir por la forma, no una filosofía, sino un «toque», una disposición del espíritu.

Los poetas son los que tienen una *Weltanschauung* («visión del mundo»), como dicen nuestros vecinos de más allá del Rin, y tratan de expresarla. A veces esos «poetas» (uso esta palabra porque no encontré otra mejor) poseen igualmente aptitudes narrativas, lo que resulta formidable. Pero cuando un narrador acaba por tener una *Weltanschauung*, pasa obligatoriamente al lado de los poetas.

Podemos decir a priori que en el cine el poeta es más noble que el narrador. Pero al mismo tiempo las peores películas de la historia del cine están hechas por poetas, pues buena parte de los elementos expresivos –como la dramaturgia– se les suele escapar.

Y con frecuencia muchos de ellos son «poetas» didácticos (y ésta es la prueba de que el término «poeta» no es el ideal), es decir que no tienen una visión del mundo sino ideas sobre las cosas, que no es lo mismo. Esas personas poseen un fuerte espíritu dialéctico y, al desarrollar sus ideas, explican de paso por qué el resto de las ideas no son buenas, lo que genera películas un tanto molestas, por su maniqueísmo y, simplemente, por su pesadez. Ésa es la razón por la que el público prefiere a menudo las películas de los narradores. Y, por supuesto, mejor ver una buena película narrativa que un film poético errado.

El poeta sólo crea para traducir su visión, que le parece la acertada y que es, a través de la aventura humana, el único medio de avanzar. Su problema es contrario al de los narradores. Entre los poetas se encuentran los «audaces», que privilegian generalmente la expresión vanguardista. Lo tedioso es que sus audacias no van siempre en la dirección de su visión del mundo. Han caído más o menos en la trampa de la forma que dan a su obra. En cierto modo Godard es traicionado por su forma. Es lo que le impide hacerse entender por un considerable número de espectadores.

Por el contrario, los poetas demasiado cautos quieren expresar bien su *Weltanschauung*, pero sin que ello les suponga excesivo esfuerzo. Si hace falta, son capaces de traicionarla con tal de asegurarse una audiencia. Se convierten en narradores. Lo que no supone un paso negativo. Son los primeros en buscar un estilo eficaz, una dramaturgia sólida para compensar el hecho de que lo contado no corresponde exactamente a lo que se desea contar.

A mí me ha sucedido eso.

Y al transformaros en narrador para poder comer todos los días, podéis alguna vez llegar a reconocer una figura de vuestro propio mundo sin llegar a proponéroslo. Es como reconocer una cara amiga entre la multitud: eso siempre gusta.

La noción de puesta en escena

¿Qué significa la idea de puesta en escena? La respuesta es muy difícil, pues entran en juego varios elementos. Hay necesariamente un elemento dramático que se relaciona con el teatro: en el cine sonoro es el guión, los diálogos y los intérpretes. Ese «teatro» está transformado al mismo tiempo por ciertas especificidades. Puede intervenir igualmente una noción pictórica, que no se da en el teatro –del mismo modo que podemos o no utilizar–, y que puede aproximarse a la pintura.

El ritmo, desde luego, es importante. Existe una idea musical, asociada a los sonidos y a la palabra, pero no obligatoriamente, pues algunas películas mudas tienen ritmo musical: hay música en las imágenes mudas.

Podemos ir todavía más lejos y evocar lo que llamaríamos «arquitectura de las cosas». Pues el film como objeto debe ser armonioso. El caso es que una película está compuesta por determinado número de secuencias. Es un poco como una casa: las diferentes habitaciones son las secuencias, y la casa la constituye el conjunto.

Todos esos elementos deben unirse de una u otra manera. En este sentido quiero decir que algunas películas necesitan ser más rítmicas que pictóricas, otras más plásticas que arquitectónicas; en todos los films habrá algo de cada una de esas características. Ninguna película carece de uno de esos elementos (de existir alguna, estaría en la inopia), o, si a veces carece de uno de ellos, nunca carecerá de dos a la vez. Algunos films, por ejemplo, no tienen ninguna calidad plástica; entonces deben compensar esa carencia con una intensidad dramática notable o con otra cosa.

Uno de los grandes secretos de la puesta en escena radica en saber lo que se va a hacer. Me fascina la gente que improvisa. Algunos improvisan incluso en los diálogos, aun cuando éstos formen parte de los elementos de los que podemos estar seguros. Me asombra transformar algo seguro en aleatorio dentro de un proceso donde predomina el azar. Me parece que la idea consiste en intentar suprimir el azar. Pues bien, no del todo. Algunos se apañan muy bien con los imprevistos.

De la idea a la sinopsis

Una vez hechas las consideraciones previas, pasemos al nudo del asunto. Imaginémonos a un joven realizador que quiere rodar su primera película. Como muchos debutantes, puede ser tentado por un relato autobiográfico y contar algo que ha visto o vivido. Elegir un tema, como por ejemplo «las mujeres son unas cerdas». Imaginemos que lo escogiera. Piensa en ello, la idea se concreta, se dice: «Voy a hacer un policíaco duro sobre este preciso asunto».

Hasta ese momento, no ha avanzado un milímetro.

Entonces piensa: «Para hacer ese policíaco necesito dos personajes principales: una guarra y un tipo que se deje pringar». Puede a continuación pensar en fabricar una historia, o bien darse cuenta de que en un libro ya existe una estupenda. Lo que no quiere decir que adquiera de inmediato los derechos sobre el libro, pues al principio no se cuenta con dinero. Con algo de suerte, indaga y descubre que puede tener una opción gratuita sobre esa novela durante cierto tiempo.

Se dice: «Me siento incapaz de escribir solo esta historia». Encuentra entonces un compañero con el que poder escribir el guión. Y antes, una sinopsis. Una sinopsis puede hacer avanzar las cosas si logra una decena de páginas que realmente establezcan la estructura de una historia. Una sinopsis puede asimismo hacer mucho daño e incluso arruinar la posibilidad de hacer una película si consiste en una falsa declaración de intenciones que se considera astuta.

Primera regla que es necesario tener en cuenta: jamás podrá montarse una película sobre una sinopsis. Para ello hace falta un guión.

Un guión obedece a reglas precisas

La escritura de un guión requiere reglas muy precisas. En una primera película, hay que evitar, cuando nos presentemos ante el productor al que se debe pedir dinero –una vez más, una película es cara–, que tenga la impresión de relacionarse con un aficionado que no sabe ni elaborar un guión.

El guión debe ser presentado, en la medida de lo posible, dividido en secuencias, como un guión profesional. Personalmente desaconsejaría las indicaciones técnicas, porque pueden ser falsas y ridículas, y porque generalmente los productores son incapaces de visualizar una descripción técnica. Es, por tanto, inútil arriesgarse.

¿Cómo llevar a cabo el guión?

Hay que desarollar una dramaturgia literaria o teatral, o una mezcla de ambas. Pero esa dramaturgia debe tener en cuenta, en la medida de lo posible, los elementos rítmicos y musicales que la película exige. Creo que enseguida hay que ejercitarse en planteamientos como éstos: «Ahora toca una escena muy lenta, tengo que forzar un tanto el ritmo»; o, al contrario: «Tengo que ir si hace falta hasta un punto muerto». A realizar el guión en términos rítmicos se aprende de verdad con el tiempo: es la relación existente entre la rítmica y la dramaturgia. Algunas escenas pueden parecer lentas pero son, dramáticamente, lo bastante fuertes como para parecer cadenciosas y, a la inversa, algunas escenas parecen rápidas pero carecen de ritmo.

Reflexión o sensación

Hay dos maneras de ver una película: como una obra de reflexión o como una obra de sensación.

Muchas películas no nos llevan a la reflexión y sólo buscan sensaciones. Hoy está de moda el cine de sensaciones. Lo que hace que los directores se esfuercen menos y retrasen el momento en que se deben implicar en el film. Si debo rodar una escena donde, tras muchas vacilaciones, un hombre acaba por matar a su mujer porque ella no le ha engañado –estamos ante una situación bastante complicada–, entro en un cine reflexivo. Y la sensación que me cause el estrangulamiento de la mujer será mucho más fuerte según aumente la intensidad del proceso reflexivo llevado a cabo.

Por el contrario, hay películas en las que el director puede decirse: «La reflexión me trae sin cuidado, no me interesa el modo de tratar la escena, lo que me importa es la cantidad de cacharros que se destripen, los efectos; ya veré lo demás en el rodaje». Lo más curioso es que con frecuencia en el rodaje se nota que el realizador ha vuelto a postergar las cosas, diciéndose: «Rodaré la mayor cantidad de planos en todos los sentidos y desde todos los ángulos, y ya veré luego lo que hago en el montaje». Y cuando comienza a montar, lo hace con la mayor rapidez posible diciéndose que arreglará el sonido en las mezclas... Las películas hechas así son muy malas, pues carecen de una concepción previa. Ciertos realizadores se quedan en la mera sensación desde el principio hasta el fin de su película, pasando por su desarrollo. La gente que hace las cosas «a todo meter» siempre me da risa. Uno va «a todo meter» cuando se está meando; no cuando hace una película.

Si hablamos de una película reflexiva, insisto en que es indispensable plantear lo que uno quiere hacer en el proceso de escritura del guión. En menor medida, si se quiere, también en el caso de que hagamos una película basada en las sensaciones. Que no quiere decir sensacional. Cuando se hace una película, se llega muy rápidamente a sentir la necesidad de controlar poco más o menos todo. Nos encontramos como Flaubert, que se decía al escribir *Madame Bovary:* «¿Cuánto tiempo es necesario para ir de la puerta a la ventana?», porque uno necesita saberlo para construir su edificio.

El guión es un edificio

Sí, el guión es un edificio cuya construcción avanza de secuencia en secuencia. Su dificultad radica en que es más fácil equilibrar bien el interior de una secuencia que un conjunto de ellas. Puede suceder que haya un determinado número de secuencias en las que internamente todo esté controlado. El equilibrio parece perfecto; pero, cuando se las reúne, el conjunto no funciona. Y lo que cuenta es el conjunto. Hay que revisar entonces las secuencias, una a una; rehacer eventualmente los finales de escena, acortándolos o, por el contrario, alargándolos, aunque eso parezca inútil, para asegurar la cohesión del conjunto. Es una técnica que se domina –diría más bien que se *siente*– cada vez mejor con el tiempo. Es lo que nos hace progresar. Algunos no progresan nunca porque no saben en qué dirección avanzar. En este asunto soy categórico: Todo ocurre en la relación que se establece entre lo que se quiere expresar y la escritura –digo bien, la escritura–. Lo que queda se rectifica en el rodaje. Rectificaciones relacionadas con la idea abstracta que tenemos de la película, y no con los cambios que afecten a la realidad del film, pues los actores que tienes frente a ti también participan de la realidad de la película. Es necesario concretar en la mente lo que cada uno quiere contar. A veces uno no lo sabe cuando comienza el trabajo y lo descubre conforme va escribiendo el guión. Se parte de un tema y al final se llega a otro: pensamos hacer una película sobre la culpabilidad, y acabamos por hacer otra sobre el tiempo. Lo que no supone ningún problema, basta con saberlo, con no ser pillado por sorpresa. En lo que a mí respecta, siempre intento imaginar lo que quiero hacer, algo que a veces no me impide, sin embargo, ser sorprendido.

¿Idea original o adaptación?

Escribir un guión a partir de una idea original o adaptar un libro plantea, según mi opinión, idénticos problemas. Digamos simplemente que el trabajo es superior en el primer caso pues debe fabricarse la materia prima (construir una intriga), que ya está lista en el libro. Si decidimos adaptar, sucede que, en la mayor parte de los casos, la intriga ya está construida, por lo menos parcialmente. Podemos intentar reforzarla más o añadirle sutilezas de las que carezca. Pero en general la clave radica en ser muy fiel y plantearse sólo asuntos que se relacionen con el libro del que se parte. Ése es el inconveniente de la adaptación. La ventaja radica en que el trabajo ya está adelantado.

Me permito dar un consejo a los realizadores: que elijan por sí mismos el libro que hay que adaptar. Que eviten encargos como: «Tome, lea este libro y conviértalo en una película». Si no tienen el flechazo y se dicen: «Voy a ver qué puedo hacer, voy a tratar de adaptar esto», difícilmente tendrán una buena base para realizar un film.

Hay excepciones, por supuesto, como la gloriosa *Más allá de la duda*, en la que Fritz Lang, superando las debilidades del guión, logró un magnífico resultado.

No adaptamos necesariamente porque nos gusten la intriga o los personajes; podemos adaptar por encontrar un ritmo especial, incluso por la calidad plástica del libro. Imaginaos que sois un cineasta americano y que os proponen una historia que no es nada del otro jueves y cuya acción tiene lugar en el bajo Misisipí, al atardecer. Estáis convencidos de que los decorados y la atmósfera creada son interesantes. Os planteáis entonces los siguientes problemas: cuál es el ritmo interior en esa región, cómo compaginar el ritmo natural de la vida en el bajo Misisipí con la película que estáis haciendo, en qué momento ese ritmo entrará en contradicción o se armonizará con el ritmo deseado para el film, cuál será la relación con la estructura profunda de la película. Siempre se regresa a las mismas ideas. Algunos realizadores consiguen películas muy buenas a partir de unas líneas escritas en un pedazo de papel higiénico. No sé cómo lo logran.

Si decidís adaptar un libro, generalmente es mejor adquirir los derechos. Dicho esto, puede suceder que nos inspiremos sólo en una idea del libro; por lo que no nos sentiremos obligados a comprar los derechos.

Entonces redactáis libremente un guión propio. Ocurre muy a menudo que la película que se hace después parece estar más cerca del libro de lo que realmente está. En tal caso, debéis elegir: o las semejanzas no llegan a hacer aconsejable la adquisición de los derechos, lo que conlleva un riesgo; o las semejanzas son múltiples y evidentes, y es mejor adquirirlos. Todo depende del tratamiento. Citemos un caso especial: *L'Effrontée*[1], de Claude Miller. El guión sólo se basa muy parcialmente en *Frankie Addams*, de Carson McCullers. Es evidente, por otra parte, que la lectura de ese libro proporcionó a Miller la idea de hacer esa historia. Pero no hay más que vínculos bastante lejanos entre el libro y el film. Miller se dijo, con gran honestidad, que su película no era la adaptación de *Frankie Addams*, lo que es verdad. Pero los herederos de Carson McCullers vieron en el film una relación con el libro y surgió un problema.

También me ha sucedido utilizar el mismo punto de partida que un escritor. *Masques*, por ejemplo, estaba vagamente inspirada en *The Insuspected*, de Charlotte Armstrong. La película es muy distinta al libro y, al mismo tiempo, se le parece un poco. Al final de la novela, la heroína de Armstrong es introducida en un baúl que debe ser arrojado en un vertedero municipal. Por mi parte, puse a mi heroína en el maletero de un automóvil y la envié a un desguace de coches, pues esa solución correspondía al sentido mismo de la historia.

---

1. Dejo los títulos originales de las películas citadas por Chabrol que no han sido estrenadas en España. *[N. del T.]*

Digamos que ambas historias caminaban en la misma dirección. ¿Entonces qué tomé de Armstrong? La profesión de Noiret, el sentido general de la intriga y algo semejante a un desguace de automóviles. Poca cosa para justificar la compra de los derechos.

Los actores

1. *¿Influye su elección en la escritura del guión?*

La elección de los actores ¿influye en la escritura del guión? Depende de lo que se quiera hacer. Algunas películas están concebidas como productos y se las puede «manipular»: es decir, se elegirá tal o cual intérprete; se creará, en primer lugar, un buen cartel publicitario y, a partir de eso, se encontrará un tema. La idea básica es puro marketing. Poner el mercado en primer término no es la manera de actuar más artística. Sentado esto, el resultado puede ser muy correcto, mejor a veces que con un film que tenga grandes ambiciones.

Hay una suerte de tradición en los carteles publicitarios franceses. Lo que indicaba que estábamos ante un «film-producto» era la barra oblicua: Fulano/Fulana. Esa barra subrayaba que nos encontrábamos ante una película de dos personajes, proponía una determinada pareja en una película concreta. Películas de esa guisa en las que nadie verdaderamente experimentaba la necesidad de crearlas, ni los guionistas de escribirlas, ni los directores de rodarlas, ni los actores de interpretarlas. Así están hechas y se parecen un tanto a un castillo de naipes o a una sala de torturas en el palacio del cartero Cheval[1]. Lo que no quita para que alguna de esas películas tenga su encanto. Puede suceder.

Esas películas parten con frecuencia de un primer éxito. Algo en lo que no podemos confiar. Pues el primer éxito no es necesariamente un producto en sí mismo. Se suele hacer un clon del primer film, y, si al principio había cierta ambición, menos habrá consecuentemente en el segundo. La ambición se deteriora con los clones: al cuarto film desaparece.

A mí no me gustan los guiones escritos expresamente para determinados actores. Incluso cuando previamente conozco el reparto, no escribo teniéndolo en cuenta, pues me da la impresión de que en ese preciso instante tendemos hacia la copia, hacia lo ya visto.

---

[1] Cartero rural en Hauterives, Ferdinand Cheval, arquitecto aficionado, construyó en el último tercio del siglo XIX un disparatado palacio, entre barroco y simbolista, rebosante de motivos oníricos. *[N. del T.]*

Cuando hablamos de películas que suponen una necesidad para una de las personas que participan en ellas, nos encontramos con dos posibles métodos, muy distintos uno de otro. Supongamos que sea el realizador quien tiene la necesidad de hacer la película. Sea o no el guionista, puede tener en cuenta, en el momento de la elaboración final del guión, a los eventuales actores con los que va a contar; o por el contrario, puede no considerarlos de ninguna manera, incluso conociéndolos.

El primer método consiste en decir: «voy a tener a este actor y aprovecharé sus características para escribir los diálogos». Es un poco como trabaja Michel Audiard. Este método tiene ventajas e inconvenientes. La ventaja descansa en que podemos obtener una gran eficacia en los diálogos, usar juegos de palabras, citas de autor, al saber que contamos con el mejor actor posible para ese texto. El inconveniente es que utilizamos entonces las características *anteriores* del actor. Acabamos en los tics. No olvidemos en ningún caso que llega el momento en que lo que nos gusta de los actores se convierte en lo que detestamos, porque siempre acaban por hacer lo mismo. El mismo Michel Audiard, que en esto era muy bueno, se daba cuenta de que abusaba demasiado de la argucia. Entonces se detenía, y usaba otros actores o encontraba el medio de dar papeles inesperados a sus intérpretes favoritos. Pero no siempre lo conseguía. Por eso los diálogos de sus propios films no son paradójicamente tan buenos como los que escribió para otros, pues, como se burlaba de la puesta en escena, se encarnizaba en los actores para sacar de ellos el máximo de su propia caricatura. Por otra parte, ése era el objetivo perseguido.

El segundo método, que es el mío, consiste en escribir únicamente en función de lo que se quiere contar y del lugar donde se desarrolla la acción, o sea de la atmósfera. Cuando se escriben diálogos hay que tener cuidado de que cada uno de los personajes tenga su propia manera de hablar. Y que ésta corresponda al entorno del personaje. Los diálogos no deben ser insulsos. Deben ser *apropiados*. Que no se diga el espectador: «¿Pero de dónde sacan esa manera de hablar?».

El productor

En ocasiones tenemos productor desde que se inicia el proyecto. Se hace una película para él, porque hemos llegado a un acuerdo sobre determinado tema, sobre un libro o simplemente hemos decidido hacer juntos una película. Pero, en la mayoría de los casos, cuando arrancamos, tenemos que buscar un productor. Le entregamos el guión, le hacemos partícipe de la disponibilidad por el momento de los actores a los que se les ha llevado el texto, que se guardan muy bien de pronunciarse sobre el tema. Evidentemente, elegimos el productor que parece convenir mejor a nuestro proyecto. Si se quiere hacer una payasada, mejor no visitar a Marin Karmitz. Si se quiere hacer una tragedia pura y dura, más vale evitar a Alain Poiré o sus sucesores. Hay que estar sobre todo bien informado. Por ejemplo, para hacer *El bello Sergio* fui a ver a un tipo que provenía de provincias. Pero hay que ser prudente: ser palurdo no pone necesariamente un límite a la estupidez.

Como en toda profesión, hay buenos y malos productores. El mal productor es fácil de reconocer: sólo tiene dos ideas en la cabeza:

1) gastar la menor cantidad posible de dinero;

2) que lo poco gastado le reporte el máximo.

Una vez dicho esto, la mayoría de los productores desean gastar el menor dinero posible, y puede entenderse. Debo decir que los productores que gastan más no son los mejores ni de lejos. De los productores que conocí, el que gastaba más dinero (y con razón, pues no lo tenía) era el viejo Salkind, un hombre encantador y muy gracioso además. Era capaz de echar a perder un film por cuestiones de pasta, recurriendo a combinaciones extravagantes. Pasaba delirantemente del guión, y cada dos días me hacía sugerencias como éstas: «Haga una escena para Curd Jurgens» o: «Claude, qué le parece, le doblo el sueldo, pero hay que rodar la película en Budapest». Le respondí: «Imposible, la historia se desarrolla en París, con unos americanos». Entonces me replicó: «Sí, pero usted sabe que en Budapest se encuentra un puente que es la réplica exacta del puente de Alejandro III». Qué responder, sino: «Posiblemente, pero no podemos rodar una película entera sobre el puente de Alejandro III». Los productores son capaces de todo. Hay que explicarles educadamente que lo que piden es extravagante, o seguirles en su delirio. Ahora lamento no haber rodado la película en Budapest. El resultado hubiera sido bastante gracioso.

En mi vida profesional, he discutido con productores por problemas de pasta, nunca por historias que afectaran al tema de la película. Me equivoqué. Debido a mi falta de integridad. Les sugería un proyecto. Transcurrido un mes, no sólo veía que no habían entendido nada, sino que iban a cargarse todo lo que iba a aportarles. Mi placer se basaba en hacer la película que ellos querían. Conforme me hacían una sugerencia, la iba metiendo y, al final, teníamos un bodrio incomible. Era entonces a mí a quien había que echar la bronca; su dinero me perdía. Por supuesto, es una forma de rodar películas.

Para realizar mejores películas...

Si se quieren rodar películas mejores, creo que el director debe explicar al productor, no ya el fondo detallado de las cosas, sino lo que quiere hacer y, a la vez, debe concretar la dimensión financiera prevista y no hacer trampa. No debe, sobre todo, decirse: «Puesto que me dio el dedo meñique, voy a cogerle la mano». Sin duda que el realizador podrá cogérsela, incluso el brazo, pero luego la gente le retirará su confianza. A pesar de todo, el productor es un individuo que confía lo suficiente en otro como para entregarle una suma que generalmente le permitiría vivir de manera confortable toda una vida.

Evidentemente, el primer consejo es no escuchar nunca consejos. El criterio fundamental para un realizador, antes de encontrar productor, es saber si tiene ganas de hacer una película y, si se trata de esa película, conocer bien su deseo. Si quiere contar una historia singular, y darse cuenta de lo que eso implica. Una vez más hay que plantearse la pregunta: ¿reflexión o sensación? Si proyecta un film reflexivo, lo rodará de una manera; si proyecta otro sensitivo, lo rodará de otra. Aquí no vale decir que uno de los dos será mejor que otro o viceversa, pero el film sensorial, por definición, costará más caro que el reflexivo.

Aceptado ya el proyecto, el realizador puede atender al productor y no enzarzarse con él en una disputa, como requiere cierta tradición. Claude Autant-Lara, por ejemplo, nada más firmar el contrato de una película, abría un dossier: «Autant-Lara contra...», y entonces anotaba el nombre del productor. Es un método, pero muy poco rentable.

El director puede escuchar. Lo que no debe hacer nunca es negarse a escuchar. En primer lugar, es cortés escuchar lo que la gente dice; y además siempre se puede sacar algo de provecho. Por ejemplo: el productor dice: «Esta escena me parece totalmente absurda pues no se puede ver al lobo en noche cerrada». Cierto. Propongo entonces poner una vela en la ventana. Me replica: «Es absurdo, pues la vela en la ventana no permitirá ver mejor al lobo». A lo que respondo: «Sí, vayamos un poco más lejos: pongamos un foco en el techo». Se apropiará entonces de la idea de colocar un proyector en el techo, lo que no hace daño a nadie y nos permite, efectivamente, ver al lobo. Si cedo en detalles semejantes, puedo evitar males mayores y llevarme finalmente el gato al agua.

El problema del tiempo de rodaje

Hay que discutir siempre con el productor el problema del tiempo de rodaje. Ahora menos, pues el mal ejemplo de la televisión nos enseña lo que no se debe hacer. Conforme las grabaciones televisadas son más cortas, más penosas son para los profesionales de la televisión y mejores para los cineastas. Pues los productores cinematográficos están orgullosos de decir: «Nosotros no somos como los productores de televisión, os damos tiempo para reflexionar y para trabajar». Es verdad. El realizador que rueda un telefilm en veinte días carece de tiempo para reflexionar, y no es verdad que esto sea mejor. La reflexión siempre mejora el resultado.

Ahora los productores cinematográficos conceden tiempo a los realizadores, también porque se manejan con equipos más ligeros que facilitan las nuevas técnicas. A propósito de estas técnicas, anticipémonos un poco al apartado «rodaje».

Creo que las nuevas técnicas están todavía mal controladas, en particular la grabación digital, que desconfío esté ya tan a punto como para poder ser utilizada de manera sistemática. Pero los gastos que conlleva son menores y vamos sin duda a llegar a tres formas de hacer cine: un cine que no sirve, un cine realizado tradicionalmente con cámara y película y un cine digital.

El cine inservible es la chapuza, ni hecha ni por hacer; ya no contaremos con ella.

El cine realizado tradicionalmente con una cámara y con película cinematográfica se parecerá cada vez más a un producto de lujo.

La grabación digital se dividirá en dos categorías: la propiamente moderna y el despendole total.

Cuando la grabación digital esté a punto, permitirá rodar a mano, como ahora le gusta a la gente, con la ilusión de que el resultado no sea siempre tan sistemático, y a veces tan desafortunado como en *NYPD Blues*[1]. Esta forma cinematográfica es antielíptica: cuando un tipo saca su pañuelo, la cámara desciende hasta la mano, sigue la mano hasta el bolsillo, vemos cómo saca el pañuelo, mientras que, con una cámara normal, vemos cómo la mano sale del encuadre y vuelve a él con el pañuelo, lo que nos hace pensar que lo ha cogido del bolsillo.

Evidentemente este libro concierne sobre todo a los films que se hacen y todavía se harán con cámara y película. Ahora bien, algunos realizan películas con soporte cinematográfico que quieren parecerse a las producciones digitales, lo que es una idiotez.

Los actores

2. ¿Influye su elección en la producción de una película?

Hay actores que parecen buenos para el film que estáis haciendo, y existen aquellos de los que el productor os dice: «Más valdrá coger a Fulano o Fulana por cuestiones comerciales». Hay que estar sobre aviso con esas cosas.

---

[1] *New York Police Department Blues*, serie televisiva. *[N. del T.]*

Generalmente la elección de los actores influye en el presupuesto. Ahora mismo, el presupuesto *medio* de una película francesa se acerca a los cinco millones de euros[1]. Y, a partir de tres millones de euros, es preciso tener un nombre algo conocido por el público. Dicho esto, la situación es hoy más ventajosa que antes. Teniendo en cuenta el desarrollo de los media, hay más nombres conocidos de los que había antes. Lo que facilita las cosas.

Entre paréntesis: la fama de los actores varía según sean sus éxitos o fracasos anteriores. Algunos actores son conocidos por su mal fario. A ésos es muy difícil contratarlos.

Segundo paréntesis: comparado con los tiempos en que yo comencé, el problema se ha aminorado al haber menos coproducciones. Y las coproducciones ya no implican los inconvenientes de antes, a saber: contratar a tres actores italianos o alemanes o españoles. Generalmente, se contrataba a actrices, y algunas hicieron carrera así. Recuerdo a una tal Nicoletta Machiavelli, que valía tanto para un

---

1. El texto original se publicó en 2002. *[N. del T.]*

roto como para un descosido. Compromisos desafortunados porque se cargaban la versión original. Siempre he creído en la versión original, en la realidad de un lenguaje que es el lenguaje de la película. Con Italia, las cosas aún funcionaban bastante bien, pues muchos actores italianos hablan muy bien francés. Pero los españoles, por ejemplo, tenían por lo general un acento muy fuerte, lo que minaba la cohesión de la película. Una de las razones por las que el cine italiano se ha hundido (por supuesto que hay otras, como la importancia de la televisión) ha sido el no tener una verdadera versión original, con sonido directo, el trapichear todo en la postsincronización. Como en la mayoría de los casos se trataba de películas realistas, ese trapicheo no resultaba lo más aconsejable. Es lo más suave que puedo decir.

Pero volvamos a la elección de los actores. No es malo ceder a veces ante un determinado nombre para poder estar tranquilo con el resto del reparto. Atención: cuando digo «ceder», no hablo de comprometerse con gente que nada tiene que ver manifiestamente con el papel. Quiero decir que, en ocasiones, puede no ser malo contar con alguien algo más célebre que un actor menos conocido pero que os satisfaga más. Incluso a veces sucede que nos llevamos excelentes sorpresas.

Finalmente, cuando vamos a rodar en el extranjero, a veces no conocemos mucho a los actores que han sido contratados. Y podemos encontrarnos con un actor de una incompetencia más allá de todo límite.

En lo que a mí respecta, la elección de los actores apenas modifica mis proyectos. Cuando el actor ha sido elegido, por mí o por el productor, me las arreglo para encontrarme con él antes del rodaje, almuerzo con él (o con ella), procuro verlo algún rato para ver por dónde respira. A partir de entonces, me doy cuenta de si nos vamos a entender o no. Si creo que no, y si ya está contratado, pondré al mal tiempo buena cara. Pero, por lo general, no me falla la intuición, y me llevo bien con los actores. En muy pocas ocasiones he trabajado con actores con los que no me entendiera. Cuando sé ya de antemano que no habrá buen rollo entre nosotros, no trabajo con ellos.

Última hipótesis: el actor está en el origen del film y prácticamente lo produce. Cuando hice *El Tigre* y *El Tigre se perfuma con dinamita*, sabía evidentemente que Roger Hanin sería la estrella, puesto que su mujer era la productora y él estaba en el arranque de todo el proceso.

En casos como ésos el actor influye, por supuesto, en la producción de la película (es un eufemismo) y hay que contar con su personalidad en la escritura misma del proyecto.

Los actores

3. Antes del rodaje

Partamos del hecho de que tenemos un guión, y encontramos un actor al que proponerle interpretar tal o cual personaje. Lee el guión, le gusta y acepta el papel. Entonces hay que hacerle comprender el personaje igual que lo concebimos nosotros. Pero no debemos descargarle de entrada nuestra propia visión del personaje. Si no corresponde a la que él se ha fabricado en su lectura del guión, experimentará una contrariedad que amenazará con paralizarlo. En consecuencia, si se siente paralizado, tenderá a la sobreactuación y los resultados serán malos. Lo astuto consistirá en llevarle a encontrar el personaje como quisierais que él lo descubriera. Todos los trucos son buenos para ello. Por ejemplo, le preguntáis: «Por cierto, ¿tu personaje toma café o chocolate por la mañana?». Queréis ayudarle a comprender que su personaje tiene un lado ligeramente maníaco. «Entonces, ¿tú qué crees: bebe café o chocolate?» «No lo sé; me trae sin cuidado.» «¡A ti te trae sin cuidado, pero a él no! Y creo que preferiría el café, porque le parecería demasiado femenino tomar chocolate. ¿Qué te parece?» A partir de ese momento, a no ser que sea completamente idiota, comenzará a entender en qué dirección hay que ir. No le habréis impuesto la idea, vendrá por sí sola. Y, al día siguiente, será él quien me diga: «Pues si fuma, pienso que fumará más bien negro». Por otra parte, cuando me dirijo a los actores, antes del rodaje o cuando les escribo una nota, siempre lo hago usando el nombre del personaje que interpretan en el film. Si en el rodaje de *Madame Bovary* hubiera enviado una nota a Isabelle Huppert, la habría llamado «mi querida Emma».

Los actores

4. La dirección de actores

¿Se dirige un actor a sí mismo? Depende. Hay formidables directores de actores, que multiplican las repeticiones y dan indicaciones muy precisas. Es un sistema que puede funcionar (George Cukor, por ejemplo).

Mi sistema es distinto. Como acabo de decir, los actores siempre son mejores cuando por sí mismos encuentran lo que deben hacer. Entonces intentan agradaros y muestran hasta qué punto son hábiles.

De hecho, intentan daros exactamente lo que les habéis explicado. Por vuestra parte, no debéis equivocaros. Es necesario que vuestras explicaciones no les arrastren a una vía muerta, pues entonces son irrecuperables. Todo está perdido si piensan justo hacer lo que, habiéndolo explicado mal, habéis tratado de plantearles, y también si lo que hacen es malo y no responde a lo previamente planteado, pues piensan entonces que los malos sois vosotros.

La mayoría de los actores tienen una buena técnica, y debéis cuidar bien la relación que mantienen con vosotros. Por eso es inútil cogerlos a contrapelo. Si se exceden un poco, os corresponde corregirlos, por supuesto. Pero no debéis hacerlo directamente, desautorizándolos. Con frecuencia podéis hacer esa corrección con la cámara, desplazándola, por ejemplo, algunos centímetros a la izquierda o a la derecha.

La relación con los actores siempre es muy importante en el momento de hacer una película. Yo prefiero los procedimientos suaves. Otros realizadores, y entre ellos los mejores, sólo pueden vivir en estado de tensión, total o parcial, con los actores. Maurice Pialat, por ejemplo. Cuando la tensión desaparece, surge la pasión, así son esas relaciones.

Una vez más, es terrible reconocer que el cine carece de reglas generales. No hay parámetros. Es peor que la meteorología: no se puede prever el tiempo exacto un segundo antes. Simplemente, podemos acercarnos a la verdad. Es evidente que si quiere hacerse una película basada en la pura sensación, hay que contar enormemente con lo afectivo (salvo si se trata de sensaciones puramente físicas, como puñetazos en la jeta). Si rodáis escenas centradas en el terror, por ejemplo, debéis poner a los actores en un estado de ligera inseguridad, de lo contrario se encontrarán demasiado seguros y lejos del grito. Será mejor si, al revés, es el grito lo que les reafirma en la sensación que les embarga, ya que trabajas con las sensaciones.

También ocurre que los actores quieren dirigir. Porque ya han dirigido o porque tienen el propósito de dirigir y son directores reprimidos. Casi siempre se trata de hombres. Quizá les fastidie maquillarse y quieran mostrar su virilidad en todo momento. Por lo que a mí se refiere, he llegado a trabajar con cretinos, pero nunca me he enzarzado en problemas de autoridad en un plató. Como suelo reflexionar mucho *antes* del rodaje, raramente me quedo en blanco durante el mismo. Con frecuencia, los actores que quieren imponer su autoridad aprovechan vuestros propios errores, pero, si estáis seguros de vosotros mismos, no tienen la posibilidad de meterse en vuestro trabajo. Si reflexionáis demasiado en el plató, se entrometen. Mientras que si habéis reflexionado antes, siempre tendréis una solución en la mano. Ésa es la razón por la que no he rodado con determinados actores. Alain Delon, por ejemplo. Ambos hemos presentido, con bastante tino, que sólo uno de los dos dirigiría en el plató y que no sería él. Consecuentemente, mejor evitar el trabajar juntos.

Por lo general las actrices no quieren imponer su autoridad, pero les gusta ser valoradas. En último término, tienen siempre la idea de que son más importantes que la historia, que lo que queréis contar, etc. Siempre tienen la intención de seducir. Es muy agradable trabajar con mujeres pues, como les agrada gustar, son buenas técnicamente. Isabelle Huppert, por ejemplo, es increíble. Basta con que le diga dónde coloco la cámara, para que adivine de inmediato la manera en que se rodará la escena, cuál será su posición en el encuadre... No necesito explicarle nada.

Luego están los actores que pasan muy poco tiempo en el rodaje. Aceptaron el papel por compañerismo o porque es interesante a pesar de su brevedad. La cortesía exige no dirigirlos demasiado, dejarles interpretar como les parezca oportuno, con la reserva de corregir discretamente a continuación. Vienen por agradaros; será impropio recibirlos a pescozones.

Los actores son personas muy sensibles, una mezcla de divismo y de inseguridad. Hay que estar muy próximo a ellos, pero no vivir con ellos, no frecuentarlos entre una película y otra.

Hay que ser sincero con los actores, no buscar nunca la mistificación.

El rodaje

Pequeña digresión

Algunos realizadores no pueden soportar la presencia de un productor en el plató, pues tienen la impresión de que su autoridad se encuentra disminuida por la presencia del tipo que paga, el *gran jefe*. A mí me gusta mucho que venga porque no va a abrir la boca, lo que lo sitúa en una posición de inferioridad. Por esa razón, en la mayoría de las ocasiones, los productores apenas aparecen por el rodaje y los que aparecen son directores reprimidos. Si uno de ellos viniera al plató y le diera por intervenir, estaría de inmediato obligado a montarla. O bien le dejaría hacer la película, firmarla y cobraría mi cheque. Es otra manera de hacer la película.

La puesta en escena

Al principio de mi carrera dije que no hacían falta más de cuatro horas –aunque no se esté especialmente dotado– para aprender la puesta en escena, y sigo pensando lo mismo. Basta con cuatro horas para aprender lo que es *necesario*: a qué corresponden los objetivos, la mínima gramática relativa a las direcciones de la mirada, cómo realizar los movimientos de cámara, la profundidad de campo. Recapitulemos sobre algunos principios básicos.

La gramática de las direcciones de la mirada

Debemos aprenderla para luego ocasionalmente traicionarla, como hay que aprender la gramática básica para poder trampear después con ella. Es muy sencillo: cuando hablan dos personas, cuando se toma a una un plano y otro a la otra, si una de ellas mira hacia la izquierda, la otra debe mirar a la derecha. Si miran a la vez en la misma dirección, lógicamente no se verán. Es el principio básico, lo que llamamos la regla de los 180 grados (la cámara no debe saltarse el eje, la línea imaginaria que pasa por los dos personajes).

Los fallos en la línea de la mirada son molestos. Una vez sentado esto, podemos traicionar esta regla con la condición de controlarla, pues una falta de sintaxis puede provocar un efecto.

La elección de los objetivos

Lo que prima en la elección del objetivo es la relación que se quiere establecer entre el sujeto principal (o focal) y el resto. A veces lo más importante es el segundo término; tendemos entonces a elegir un objetivo más corto para obtener mayor campo. Cuanto más nos acercamos, más primeros planos hacemos, más se difuminan los fondos y elegimos en consecuencia más focales largas.

Un plano de conjunto de un decorado con foco largo aplasta un tanto el fondo. Pero le imprime carácter y presencia. Hay que saber que no se puede tener a un personaje en primer plano y un decorado en foco largo, tomado a lo lejos. No podemos retener a la vez nuestra vista en los ojos del héroe y en el decorado, entramos con ello en la profundidad de campo.

La profundidad de campo

La profundidad de campo aumenta con el acortamiento de las focales. En teoría, cuanto más corto sea el foco mayor será la profundidad de campo. Dicho esto, algunos objetivos tienen mayor calidad que otros. Además, la profundidad de campo aumenta con el cierre del iris, del diafragma que mide la cantidad de luz admitida por el objetivo. Si tenéis mucha luz, contaréis con una profundidad de campo mucho mayor. La profundidad compensa entonces el aplastamiento de la imagen. William Wyler trabajaba mucho la profundidad de campo. Ésa es la razón por la cual sus películas tienen una fotografía bastante plana. La fotografía es plana, pero no sus películas. Y conforme alejemos más el enfoque, más importante será la profundidad de campo.

Cuando llego al plató, suelo saber ya, más o menos, los objetivos que voy a usar. Sé cómo rodaré la escena, los momentos que quiero subrayar. Dreyer llamaba a ese proceso *medir* la escena. Si en la escena hay muchos planos cercanos, tenderé a elegir distancias focales un poco más largas, pues eso favorece el tratamiento de los rostros. Pero si tenemos pocos planos cercanos, podré rodar prácticamente igual la misma escena eligiendo focales un poco más cortas, para que no haya diferencias notables entre los planos cercanos y los planos más descriptivos.

Todo esto puede aprenderse en las escuelas de cine, pero no me parece que allí se aprenda mucho.

Ya en la escritura del guión estoy pensando en los objetivos. No concreto entonces: «Voy a elegir un 40 o un 50», pero intento tener presente el efecto que quiero obtener; ya que, si preparo con mucho tiempo de antelación (incluso desde el momento de la escritura) el efecto que deseo lograr, ese efecto será mucho más sutil.

Pese a lo ya dicho, todos los principios básicos para saber llevar a cabo la puesta en escena no son suficientes para llevar a cabo *bien* la puesta en escena. Hay que lanzarse al agua y ver cómo salimos del atolladero.

Los técnicos

Los técnicos son, por supuesto, indispensables para la buena realización de una película.

Los técnicos son personas que intentan entender lo que queréis hacer. En ocasiones se esfuerzan en llevar a cabo vuestros sueños; en otras no comprenden absolutamente nada y no paran de decir estupideces desde el primer momento en que abren la boca. Lo que no quiere decir, sin embargo, que sean malos profesionales. Sólo significa que esos técnicos no son los adecuados para esa película.

No conozco ningún técnico que trabaje «contra» la película. Pero algunos son bastante tercos y tienen una personalidad muy fuerte, de manera que no escuchan lo que les decís. Esos técnicos tienen generalmente necesidad de expresarse de una forma personal. La mejor solución para ellos es la de convertirse en realizadores.

Siempre me he entendido bien con los técnicos, si exceptuamos a un cámara. Le había pedido preparar una panorámica. Voy a mear y, de regreso, veo que ha montado un pequeño travelling, con el pretexto de que así sería «más bonito». Le digo: «¡Te resultará más fácil hacerlo así, y será menos bonito!». Y a continuación, lo despedí. Tenía la excusa de ser yo todavía muy joven.

En otra ocasión, prohibí el último plano de una película al director de producción (es decir, que no lo admití en el plató en el momento de rodarlo).

Cámara y director de fotografía

El cámara (o segundo operador) es importante, pues es como el ojo de la película. Si tenemos un cámara con el que nos entendemos bien, es necesario conservarlo; forma parte de las cosas esenciales. No me gusta que el director de fotografía sea también el cámara, pues hay demasiadas cosas que hacer para que las lleve un solo hombre. Para ser más claros, recordemos las funciones de ambos técnicos.

El cámara es quien lleva la cámara durante el rodaje, quien asegura la conformidad del encuadre con lo que desea el realizador. Unos son más sensibles y ágiles que otros.

El encuadre es algo enormemente importante.

El problema esencial del encuadre es el siguiente: ¿abarca el encuadre toda la acción o una parte de la misma? Estamos ante el problema fundamental. Para Fritz Lang, por ejemplo, el encuadre encierra la totalidad del mundo, en un momento determinado. Ésa es la razón por la que hay en sus películas movimientos de cámara que me embelesan. Me explico: centrémonos en un plano muy sencillo, con tres personajes sentados a una mesa; uno se levanta y se va; la cámara avanza entonces para reducir el encuadre, que abarca a los dos restantes, el tercero ya no tiene ninguna importancia. Su mundo se ha reducido a esas dos personas. Estamos ante los encuadres cerrados.

Tenemos también los encuadres abiertos (Sidney Lumet los hace muy bien): el espectador sabe que, además de lo que ve en el encuadre, hay otras cosas que se desarrollan fuera, y de vez en cuando la cámara va a buscarlas; las encuentra a veces; en otras no están allí. Los encuadres abiertos son difíciles de manejar y tienen un defecto: el riesgo de diluir la intensidad dramática. Pero cuando el tema es muy fuerte, pueden funcionar. Pensemos en *El príncipe de la ciudad*, de Lumet. El encuadre es abierto, sentimos un mundo en torno a él, pero la película conserva su intensidad sólo gracias a su fuerza dramática. La apertura del encuadre está compensada por el rigor de la dramaturgia.

En cuanto al director de fotografía u operador jefe, se ocupa al tiempo de la luz de la atmósfera y de las luces que afectan a los intérpretes. Siempre tuve un problema con mis directores de fotografía, pues, para mí, la fotografía ideal no debe notarse en sí misma (el noventa y nueve por ciento de las veces que se exclama: «¡Qué fotografía tan bella!», en realidad está mal hecha) y al mismo tiempo no debe destacar por su fealdad.

Más explicaciones sobre esa «fotografía tan bella».

En realidad, cada vez que el espectador repara en la fotografía, en un sentido o en otro, se aparta ligeramente de la película. Bien la fotografía es penosa (por ejemplo, el actor está mal iluminado o la sombra de una vela le entra en los agujeros de la nariz), y el espectador se da cuenta y piensa que la película está mal fotografiada; bien la fotografía es «ostentosa», del tipo magnífica puesta de sol entre los árboles, y el espectador se distrae de la acción. Es preciso que reconozca la calidad de la fotografía una vez que la película haya terminado; es peligroso que lo haga durante la proyección. La fotografía es verdaderamente bella cuando el espectador se da cuenta después de que ha sentido la piel de los rostros, cuando ha percibido la hora en que se desarrollaba la acción, cuando se ha sensibilizado, conforme la película avanzaba, de la transformación de la atmósfera.

Una buena fotografía ayuda a comprender mejor la película.

Hay cosas que no me gustan: la fotografía con tonos dominantes. (No veo el interés de películas con secuencias viradas en sepia que se ven algunas veces. Bajo el pretexto de que hay fuego en la chimenea, vemos todo anaranjado: es ridículo.) Le explico lo que quiero al director de fotografía. Tengo la suerte de no haber tenido, en más de cincuenta películas, más que cuatro directores de fotografía. Uno de ellos, Jean Rabier, hizo más de la mitad de la faena (treinta películas) y su único defecto era el ser a veces un poco lento, estar poco seguro de sí mismo y ser exageradamente quisquilloso. Hacía exactamente el tipo de fotografía que quiero, o sea, una fotografía verdaderamente impecable y que corresponde justamente a la atmósfera que creía necesaria. Era capaz de hacer negros oscurísimos, enormemente hermosos, lo que es muy difícil.

No soy de los realizadores que basan en la luz sus dramatizaciones. Ese tipo de realizadores se ponen detrás del director de fotografía, que acaba por quitarles el mando. Pues puede haber algunos Iznoguds en los equipos, gente que quiere arrebatar el poder al director y acecha el momento oportuno para demostrar sus habilidades.

El montaje

El montaje es, para muchos realizadores, el momento en que se fabrica la película. Acumulan material durante el rodaje y dan forma a la obra en el montaje. Es un modo de trabajar; no, desde luego, el más económico. En lo que a mí respecta, no podría trabajar así. Tengo en demasiada estima mis esfuerzos como para aceptar que una parte de mi trabajo acabe en la cesta. Prefiero, en consecuencia, reflexionar antes e intentar hacer en el rodaje todo lo que necesito. Más de una vez me ha sucedido –lo que es realmente raro en el cine– hacer películas en las que valen todos los planos rodados. Evidentemente, eso no es bueno para los extras del DVD. En esos casos, me veo obligado a prestar mi persona y explicar cómo hice el film en lugar de proponer las tomas falsas (dicho esto, siempre podemos encontrar planos donde hay quienes se parten la cara subiendo o bajando una escalera; es algo que por lo general no plantea problemas).

Ése es mi método. Finalmente, cada uno tiene su punto fuerte, y el mío es la capacidad de síntesis. No me resulta difícil trazar en el papel la síntesis de las imágenes de la película que quiero realizar.

Sin embargo, cuando actuamos así, hay que tener cuidado y no mecanizar las cosas. Los *story-boards*, que detesto, llevan obligadamente a mecanizarlo todo. Si queréis tener completamente listo el film en el momento de rodar, hay que:

1) considerar que lo que está listo es la idea, pero no la forma; la idea de cada plano, pero no la manera de rodarlos;

2) permanecer abierto a todo lo que venga del exterior, pues si la idea de la película es bastante fuerte, resistirá a todos los elementos exteriores. Además, éstos serán bienvenidos; incluso serán con frecuencia enriquecedores.

Evidentemente, es necesario que la idea sea bastante sólida, pues al menor contratiempo, al menor titubeo estilístico («¿Qué voy a hacer, Dios mío? Tengo que cambiarlo todo»), aparece el pánico.

Repito: si estamos más o menos seguros de lo que queremos hacer, cuando la idea es fuerte, sacamos a flote la película. Los grandes cineastas, por lo general, son conocidos por tener una noción perfecta de la idea. Roberto Rossellini, por ejemplo, dominaba muy bien esta suerte.

Entre paréntesis: la evolución del DVD permite hoy obtener más dinero para realizar una película. Y uno de los argumentos a favor consiste en los famosos extras. Pues bien, los extras, en la mayoría de las ocasiones, son descartes, chorradas que hizo el realizador. Son, mal que les pese, elementos antiartísticos. Nos venden las excrecencias de una obra. Pues una obra es una obra, o deja de serlo. No diréis: «Tenga, un armario magnífico. Si quiere, podemos añadir cuatro cajones a un lado».

Por lo general, ruedo únicamente lo que el montador o la montadora necesitan, algo que, sin embargo, no les facilita la tarea, pues no pueden elegir entre distintas opciones. Sólo tienen una. E incluso esa opción es frágil en extremo, pues cada imagen cuenta. Los montadores capaces de trabajar de manera tan precisa son cada vez más difíciles de encontrar, y más aún entre los montadores virtuales, los que trabajan con el ordenador, que tienen ante sus ojos una docena de posibilidades. Una vez intenté montar virtualmente un fragmento de film. Tuvimos que repetirlo todo, pues ese procedimiento no puede funcionar con tanta precisión.

Montaje tradicional, montaje virtual

En el montaje tradicional se trabaja sobre la película, pues tenemos una copia positivada del negativo a partir de la cual, con tijeras y celo, hacemos materialmente el film.

Ahora hay un procedimiento en el que la totalidad del film es pasada a disco y, a partir de ese nuevo soporte, hacemos lo que se llama un montaje virtual, es decir que podemos desplazar las imágenes y a continuación concretar o borrar el montaje que se ha efectuado. Podemos cambiarlo con sólo pulsar una tecla. Eso es formidable, pero esa facilidad resta algo de precisión. Forzosamente, puesto que sabemos que nada es del todo irreparable. En tanto que la belleza del montaje «real» descansa en el hecho de que el error puede ser irreparable; por lo tanto, reflexionamos más. En el montaje virtual nos divertimos, hacemos pruebas, borramos y volvemos a empezar. Los montadores virtuales acaban por estar con una película más tiempo que los otros, porque se pasean por ella.

No soy un fanático del montaje virtual, a no ser que tengamos un material gigantesco. Cuando eso sucede, como ocurre con los documentales, por supuesto que es impresionante.

Quisiera añadir dos cosas. En primer lugar, en los Estados Unidos se vuelve al montaje tradicional; verifican el montaje virtual y lo confrontan con el montaje tradicional. El montaje es un trabajo de topos, de por sí ya no demasiado participativo. Con el virtual, esa soledad aumenta: el individuo está solo ante su ordenador.

Luego está que hoy todo se ha complicado con el frenesí de la rapidez. Las películas han de discurrir lo más rápidamente posible. Pero las películas no ganan rapidez porque se multipliquen los planos. La gente monta seis planos en treinta segundos sin comprender que, en el registro de nuestra mente, seis planos en treinta segundos son casi dos veces más largos que un plano único. Y me divierte mucho darme cuenta de que, cuantos menos planos hacemos, más justificamos la duración de cada uno de ellos y eso nos debe hacer más precisos. Puesto que no hablamos de segundos, sino de veinticuatroavos de segundo.

La script

El trabajo de la script es enormemente importante. Su primera labor consiste en establecer el minutaje previo de la película y de las escenas para comprobar cuándo nos pasamos de tiempo o, por el contrario, no llegamos. Ese preminutaje debe ser muy preciso y, por lo general, me aparto muy poco de él cuando hago el film. Puede haber cuatro segundos de diferencia entre una y otra imagen, pero, al final, terminada ya la película, estoy a uno o dos segundos de la duración prevista.

La script debe leer el ritmo del guión y comprender las intenciones del director. Pero su tarea más complicada consiste en asegurar que funcione la continuidad en el plató. Utilizar una Polaroid no basta. Una Polaroid sirve para la situación de los objetos y, de todas maneras, siempre podemos recuperar ese lugar, mientras que el ritmo de los desplazamientos –las entradas y salidas de campo, por ejemplo– es particularmente difícil.

Me explico: como hay una sucesión de planos (principalmente campos y contracampos), la continuidad de la acción se interrumpe a veces. Por lo tanto, los objetos que están en el decorado deben permanecer en su sitio. Para asegurarse de ello, la script recurre a la Polaroid. También saca fotos de los actores, para volverlos a situar exactamente en el decorado si cambiamos el tamaño del plano. Cuando no existía la Polaroid, la script debía tomar nota de todo. La Polaroid, pues, facilita el trabajo, pero está lejos de resolver todos los problemas. Muchas scripts se contentan con usar para todo la Polaroid y descuidan la velocidad con la que los intérpretes entran en campo. Si un actor sale de campo al terminar un plano, tiene que entrar a la misma velocidad al principio del siguiente plano. Debo decir que, desgraciadamente, se equivocan seis de cada diez veces. Y esos errores también son falsos raccords... No es difícil arreglarlo, pero no es la Polaroid la que puede remediarlo.

El ayudante de dirección

Al ayudante de dirección (o a la ayudante) le atañen unas cuantas responsabilidades, en especial la de establecer el plan de trabajo. Como rara vez se filman en orden las secuencias de un film, interesa tratar de encontrar el plan de trabajo más artístico y económico posible. El plan de trabajo es un elemento esencial, debe ser sumamente riguroso y no debe traicionar los esfuerzos artísticos que están en juego.

¿En qué consiste un plan de trabajo? Como su propio nombre indica, se trata de una previsión de la organización del trabajo. Pongamos un ejemplo: una película está dividida en determinado número de grandes secuencias (y no hablo ya de planos, de los planos en los que se divide cada una de las secuencias). Imaginemos tres secuencias –de diez minutos cada una– que tienen lugar en las tres plantas de la torre Eiffel: una secuencia en cada planta. Puede haber varios planos dentro de cada una de las secuencias: primer plano de un tipo asombrado, plano de alguien que cae en el vacío, planos de niños que corren y atropellan a otros visitantes, etcétera. El plan de trabajo consiste en hacer las cosas de manera que el rodaje pueda ser asegurado en las mejores condiciones posibles, sin olvidar por ello los ajustes económicos, es decir la garantía de que ese rodaje no cueste más de lo necesario. Volvamos a las tres plantas de la torre Eiffel. Imaginemos a un hombre que se encuentra en la primera, y que observa a una mujer que está en la tercera. No vamos a hacer subir o bajar la cámara por cada plano correspondiente al tipo que está abajo y a la mujer que se encuentra arriba. Por supuesto, se va a rodar todo lo que ocurre en la primera planta, a continuación lo que sucede en la segunda, y por fin todo lo que sucede en la tercera. Resumiendo, no se rueda en el mismo orden en que lo veremos después en la pantalla. El buen ayudante será el que, con la mayor astucia posible, logrará combinar de tal manera las cosas que las secuencias correspondientes a las tres plataformas sean rodadas en tres días, preferiblemente en dos, sin que ello afecte a la calidad de la interpretación y del rodaje. No considero necesario explicar que toda una serie de vaivenes sin sentido hubieran comportado espantosos desplazamientos de material y pérdidas de tiempo y dinero.

Ese mismo problema se da con los intérpretes. Generalmente al director y al ayudante les gusta tenerlos durante todo el rodaje, para que el plan de trabajo no se atropelle. Pero podemos también agruparlos. Nos interesa entonces «agrupar» los decorados antes de hacer lo mismo con los intérpretes.

¿Qué quiere decir exactamente «agrupar» los intérpretes o los decorados? Significa rodar de manera seguida todas las escenas donde actúa un intérprete, o todas las escenas que se desarrollan en un mismo decorado, ya se encuentren al principio, en medio o al final del guión.

Difícilmente podemos reunir, por lo general, a los intérpretes. Lo que sucede con más frecuencia es que las estrellas tienen determinados compromisos en fechas muy concretas. Se establece entonces un plan de trabajo en función de su presencia. En este caso no se agrupan los decorados. Los cambiamos, sin perjuicio de volver a ellos cuando dejemos de poder contar con ese determinado actor. Cuando un actor debe rodar en distintos decorados, las cosas se complican. Si hace su trabajo en dos decorados, todavía puede pasar, pero si son tres, se dificulta más, y si son cuatro, el trabajo se hace prácticamente imposible: habría que rodar los cuatro decorados de forma seguida. Y puede ocurrir entonces que no podamos contar ya con otros intérpretes que deberían participar en la película.

El plan de trabajo ideal consiste en agrupar los decorados por orden cronológico, es decir, intentar aproximarnos lo más fielmente posible a la evolución de la acción. Es mucho mejor para los actores.

Los telefilms, con su impresionante apuesta industrial, no vacilan a la hora de rodar varios episodios al mismo tiempo en el mismo decorado, como sucede en series tipo *Navarro*[1]. Mi hijo Thomas, que hace el papel de un médico forense, rueda cuatro episodios en dos días.

Todas esas circunstancias deben ser evaluadas y participan en los problemas que conciernen a la preparación de una película. Problemas que el ayudante comenzará a resolver por medio de numerosas llamadas telefónicas.

El ayudante puede ocuparse asimismo de las localizaciones, o delegar en personas que sean de su confianza. Debe ponerse también de acuerdo con el decorador para transmitirle de manera correcta las decisiones tomadas y para recordar al director qué debe hacerse en cada momento.

En resumen, hay una enorme diferencia entre un buen y un mal ayudante. Enorme... Hasta el punto de poder afectar a la calidad de una película.

Los eléctricos y los maquinistas

Los maquinistas están más cerca de la puesta en escena que los eléctricos, por una razón

---

1. Serie de televisión cuyo protagonista, Navarro, es un popular jefe de la policía francesa. *[N. del T.]*

muy sencilla: los eléctricos son las criaturas del director de fotografía. Lo que, sin embargo, no quiere decir que el director no pueda ser un buen compañero (debo decir a este respecto que llevaré a la familia Atanassian en mi corazón durante mucho tiempo), pero el director está a la fuerza más cerca de los maquinistas. El director de fotografía no es el intermediario de los maquinistas. El cámara es un poco intermediario, pero mucho menos que el director de fotografía con los eléctricos. Es fácil de entender: un maquinista instala un travelling, y es el director quien le dice cómo debe instalarlo. Pero no es el director quien le dice a un eléctrico dónde debe colocar los focos. Le dice al director de fotografía, por ejemplo, que le gustaría mucho un contraluz fuerte, y es el director de fotografía quien se encarga de hacerlo posible. El director nunca ordenará nada al jefe de los eléctricos, mientras que puede dirigirse directamente a los maquinistas.

Es una relación más directa.

Los maquinistas franceses son los mejores del mundo, y no soy yo quien lo dice, sino David O. Selznick. ¿Por qué son los mejores? Porque son los más resolutivos. Así es la cosa. Forma parte de nuestras virtudes nacionales. Somos muy fuertes en el terreno de los maquinistas y los atrezzistas, que son una suerte de maquinistas de los objetos.

El atrezzista

Maquinista, atrezzista, pequeños oficios. Oficios muy importantes. El atrezzista está encargado de proporcionar los accesorios necesarios para poder rodar la escena. Trabaja conjuntamente con la script. Si necesitamos una jarra de vino, debe comprobar la altura del vino en la jarra. El atrezzista debe ser a menudo muy astuto. Recuerdo un ejemplo magnífico a este respecto. En mi tercera película, *Una doble vida*, había un personaje que comenzaba a perder la cabeza. Y para mostrarlo, se me había ocurrido que una mosca venía a posarse en el espejo donde este personaje se estaba mirando, siguiendo la mosca en su desplazamiento un itinerario más o menos preciso. ¿Cómo lograrlo? Planteo el asunto a mi atrezzista, que se llamaba Lemoine. Lo que le parecía difícil era conducir la mosca a posarse en el punto donde yo quería. Le dije que iba a trucarlo en el montaje: cuando el personaje gesticulara, iba a recoger el momento en que su mirada se detuviera un instante, descubriendo a continuación la mosca. «No hay problema entonces –me dijo Lemoine–. ¿Y cuál es el trayecto que quiere que siga la mosca a partir de esa mirada?» Le tracé algo a lo largo del rostro del actor. «Bien, muy bien», dijo Lemoine. Repetimos la escena sin la mosca. Y en el rodaje veo con gran sorpresa a la mosca seguir el trayecto previsto, porque se trataba de una verdadera mosca. ¿Cómo lo había logrado Lemoine? Pues bien, había colocado un imán tras el espejo, por medio del cual seguía el trayecto de la mosca que anteriormente había dibujado. Y para que la mosca siguiera el imán, le había instalado un pequeño imán en el trasero. Algo absolutamente fantástico.

Pequeños oficios, oficios muy importantes.

Los decorados

¿Decorados naturales o en estudio? Personalmente prefiero los decorados naturales. Si la acción de la película se desarrolla en París, me da lo mismo rodar en estudio. Pero si se ubica en provincias, en exteriores, me gusta rodar los interiores en decorados naturales, en la misma provincia donde transcurre la acción. Ya el mismo viaje, la convivencia con el equipo, como si estuviéramos literalmente todos en el mismo barco –los problemas cotidianos no se plantean, pues ya contamos con ellos–, refuerzan la cohesión en el trabajo. El estado de ánimo es mejor.

Cuando mandamos construir un decorado, se hace a la medida de lo que necesitamos, de lo que deseamos. Si somos muy puñeteros, podemos hacer como Fritz Lang y calcular a escala la distancia entre la mesa y la ventana para saber exactamente el tiempo que se necesita para ir de una a otra. Este tipo de cosas es perfectamente factible cuando el rodaje tiene lugar en estudio.

Pero en decorados naturales, debemos pensar muy bien el emplazamiento de la cámara. Es preciso que la idea de la escena sea lo suficientemente fuerte como para que pueda ser expresada en imágenes diferentes y posibles. Hay que saber que no podemos obtener en decorados naturales, a menos que uno se vuelva loco, justo el que llevábamos en la mente.

Un ejemplo: *La flor del mal* tiene una escena en la que dos mujeres arrastran un cuerpo por una escalera. Cuando me imaginaba esa escena, el movimiento iba de izquierda a derecha, en el sentido de la lectura. Encontré un decorado natural impresionante, con pequeños detalles en los que no había pensado y que además mejoraban la idea; ahora bien, en ese decorado, mis dos mujeres no podían avanzar en el sentido de la lectura, sino en el sentido inverso, de derecha a izquierda. Esto cambió ligeramente mi manera de rodar. El sentido de la lectura es el sentido natural de la visión, por eso las panorámicas van casi siempre de izquierda a derecha. Me vi obligado a ir contra mi planteamiento y considerar el hecho de que el espectador viera el movimiento en sentido contrario, y que ello influyera en el modo de ver el plano siguiente. No se trata de algo molesto. Sencillamente, hay que comprenderlo y prepararse para ello.

Dicen algunos que el rodaje en decorados naturales comporta una multitud de pequeños problemas, de detalles, y que si, desde luego, podemos modificar ciertas cosas, otras son insuperables. Seguro que si se rueda en una estancia donde hay una chimenea insufrible, el problema que se plantea es saber si la mantenemos o no en el plano. Si la presencia de una chimenea insufrible os parece verdaderamente inevitable, y si es imposible ocultarla y no queréis mostrarla bajo ningún concepto, podemos utilizar el método 3 bis, que consiste en colocar la cámara al lado de la chimenea, de tal manera que no la veamos nunca.

Éste es el tipo de detalles al que os enfrentaréis al rodar en decorados naturales. Y a mí me parecen divertidos de solucionar. Si lo consideramos rigurosamente, los actores podrían estar preocupados por este tipo de imprevistos, en la medida en que deberían improvisar sus movimientos; pero como, en realidad, no improvisan, nada cambia finalmente (todo el problema radica en ayudarles a encontrar el tipo de movimientos que queremos que hagan).

Un decorado natural nunca me ha impedido expresar una idea a través de la imagen. Por el contrario, incluso diría que me ha ayudado a resolver ciertas dificultades.

Por supuesto, es más fácil conseguir ciertas cosas en estudio. En general se trata de cosas un tanto fantásticas, algo extrañas, fuera de la realidad cotidiana, y estamos obligados a crearlas en estudio justamente porque no las encontramos en la realidad.

Por ejemplo: en mi próximo film, tengo la necesidad absoluta de encontrar un decorado preciso, pues el mismo decorado conforma uno de los temas de la historia. He buscado decorados naturales y, por ahora, no he encontrado nada. De no encontrarlo, me veré obligado a hacerlo en estudio. A partir de ese momento el plan de trabajo deberá ser diferente y posiblemente habrá que rodar al mismo tiempo todas las escenas en estudio. Es algo que ocurre alguna vez: el rodaje se desarrolla en decorados naturales, pero un decorado muy particular –generalmente el decorado principal– necesita un período en estudio. El operador jefe deberá de tenerlo en cuenta, pues la iluminación será distinta. Por eso es mejor comenzar por los decorados naturales y acabar por el estudio, pues es más fácil acomodar el rodaje en estudio al estilo utilizado en los decorados naturales que a la inversa.

Volvamos a mi decorado: se trata de un semisótano, que debe ser a la vez muy real y ligeramente fantasmagórico. Es difícil de encontrar y, además, tiene que funcionar con una casa. Desde luego es infinitamente más fácil construirlo en estudio: podremos situar los tragaluces a la altura requerida, dar a los techos la altura que necesitan, incluso podremos modificar la estructura de las paredes. En casos como ése, el rodaje en estudio da más libertad y puede convertirse en algo interesante.

Pero no hay que olvidar que, al introducir elementos artificiales, el estudio huye de la realidad. Y eso sucede de manera especial con las películas pretendidamente realistas. Pensemos en los films italianos sobre la burguesía de comienzos del siglo XX. Nos damos cuenta perfectamente de los que están rodados en decorados naturales, en palacios, y de los que están rodados en estudio. ¡Qué diferencia! Lo que no significa que unos sean mejores que otros. Pero es evidente, por ejemplo, que Mauro Bolognini rodaba más en estudio que Luchino Visconti, incluso teniendo en cuenta que a Visconti le gustaba convertir los escenarios naturales en estudio.

En lo que a mí se refiere, casi nunca necesito rodar en estudio. Únicamente lo hago cuando resulta indispensable.

Anotaciones secundarias:

La importancia del decorado varía enormemente según se trate de un director u otro. Alguien como Luchino Visconti mimaba los detalles. Afirmaba que los actores eran mejores si llevaban la ropa interior de seda. Lo que era quizá justificable por sus famosos films de época. Supongo que en la época de *La tierra tiembla,* su película sobre una comunidad de pescadores, el problema se planteaba de otro modo. Sacha Guitry también estaba obsesionado por los detalles. Para una escena de *Désiré,* había pedido a Gilles Grangier, su ayudante, un florero de cristal verdadero, lo que, decía, «ayudaría» al actor en una escena. De acuerdo, el florero no era de cristal, pero la ventana tampoco era ya una verdadera ventana. Cuando se rueda en estudio (es decir, el colmo del artificio), esa preocupación por la «autenticidad» me parece contradictoria. Estamos, realmente, ante un argumento de autoridad. Y el argumento de autoridad es uno de los grandes peligros de la puesta en escena.

El vestuario

No concedo demasiada importancia a la armonía del vestuario. En ese terreno intento ser siempre realista, para serlo menos en los otros, y ser más «significativo». Si comenzamos por decirnos: «Es necesario que todas las corbatas de los hombres vayan a juego», el resultado puede ser espantoso. Basta con asegurarse de que no haya contrastes llamativos de un plano a otro, o de un personaje a otro. Por consiguiente, es bueno entenderse con un o una figurinista. En este terreno prefiero trabajar con mujeres. Busco, por tanto, a una figurinista que tenga buen gusto, pero que conozca también el cine, pues una figurinista de teatro tenderá a trabajar con los hábitos propios de ese ámbito. Sea como sea, habrá que estar atentos a lo que hace.

Una figurinista que trabaje para el cine se parece a los actores: hay que ayudarla a encontrar por sí misma lo que se necesita. Con la diferencia de que uno puede ser más enérgico con ella, pues su trabajo pertenece más al plano técnico. Si una figurinista viene diciéndome: «En la escena del consejo de ministros, quiero que el primer ministro vaya vestido de *scout*», puedo responderle abiertamente: «Eso es completamente absurdo. Vístalo como suelen ir». Mientras que si un actor me dice: «En el consejo de ministros, me apetece ir vestido de *scout*», no le replico: «¡Es absurdo!», sino que le pregunto: «¿Quién te ha dado esa idea?».

El sonido

El sonido es el terreno donde los progresos materiales y técnicos más han avanzado en estos últimos años. Durante largo tiempo, las cámaras han permanecido prácticamente iguales, en tanto que el sonido se ha transformado completamente gracias a los Nagra y a materiales semejantes.

Hay dos tipos de sonido.

Los sonidos de ambiente, que el ingeniero de sonido debe localizar y «pinchar». Si oye sonidos que le gustan, debe arreglárselas para atraparlos como «sonidos únicos», aislados. Gracias a Guy Chichignoud, que trabajaba conmigo (ya falleció), teníamos una fonoteca descomunal, que por otra parte hemos prestado infinidad de veces. Prácticamente teníamos de todo, incluidos los cucús de las cinco de la madrugada.

Y están los sonidos que ayudan a crear la atmósfera. Mientras sea posible, intentaremos trabajar con sonido directo, incluso en estudio. Es más fácil y más eficaz (excepto en los estudios italianos). El sonido también es importante en decorados naturales. Ésa es la razón por la que hay que intentar encontrar decorados naturales donde el sonido directo sea al tiempo posible y original.

Si hay que sincronizar después los diálogos, es recomendable tener el mismo ingeniero de sonido para asegurar la continuidad del relieve sonoro. Es más importante de lo que parece. Una vez me vi obligado a utilizar dos ingenieros de sonido en la misma película y me di cuenta de la diferencia que había entre una grabación y otra, entre un ingeniero y el otro. En *Landrú*, tuve que rehacer dos frases en salas de grabación diferentes y, de repente, la voz de Charles Denner cambiaba completamente. Al manipular las mezclas, casi conseguí hacer un efecto, pero después me entró el canguelo.

El sonido puede ayudar a crear efectos pero, al contrario de lo que se cree, eso no necesariamente ocurre con escenas de sensaciones muy fuertes. Recuerdo un ejemplo maravilloso donde se crea una belleza sonora ideal, que se encuentra en el sketch con Jeanne Crain en *Carta a tres esposas*, de Joseph L. Mankiewicz. Jeanne Crain llega al baile, y su traje, mal arreglado, está a punto de caérsele. Se asusta de repente, vuelve inquieta a su mesa y, en ese preciso instante, la orquesta ataca una rumba. Su marido la recupera sacándola a bailar con los primeros compases. ¿En dónde radica la fuerza de la escena, esa sensación de angustia, después de liberación? No descansa en el hecho de que la escena esté bien fotografiada e interpretada, sino en el efecto producido por las cuatro primeras notas de la rumba, que fueron minuciosamente elegidas. Además, no se trata de un efecto «rebuscado». Todo el mundo siente ese efecto, incluso sin llegar a comprender del todo de dónde viene.

La utilización del Combo

El Combo es un pequeño monitor que permite ver el plano mientras se rueda, como si fuerais el ojo mismo de la cámara. Sirve para comprobar los encuadres. La primera vez que vi un Combo fue en un rodaje de Luis Buñuel. Buñuel no trabajaba en el plató, sino en una habitación que estaba al lado, y utilizaba ese instrumento para colocar bien a siete u ocho personajes en un plano general, de manera que el plano quedara bien equilibrado. No parecía tener demasiada importancia, pero sus indicaciones eran muy meticulosas: «Póngase unos centímetros más a la derecha, el cura en la ventana». Ganaba mucho tiempo y justificaba su «artilugio» diciendo que le venía muy bien porque era sordo. En realidad, estaba, ciertamente, un poco sordo, pero se divertía exagerando su sordera para mantener su leyenda. Me di cuenta de que ese artilugio era muy práctico, y cuando comenzó a extenderse, fui de los primeros en usarlo. Buñuel nos llevaba cinco años de ventaja.

El Combo es, efectivamente, muy práctico. Pero es difícil utilizarlo *bien*. Pues tendemos a hacer lo que hacía Buñuel –y eso no me gustaba–: abandonar el plató y quedarnos en la habitación de al lado. Estamos separados entonces del equipo técnico y de los intérpretes, y eso se parece un poco a la labor de un realizador de televisión. El Combo puede ser, por tanto, formidable, incluso para los actores, pero con la condición de que el director esté con ellos, compartiendo el mismo espacio. Al encontrarse en la habitación de al lado, uno acaba siendo una voz deshumanizada. Si estamos con los intérpretes, el Combo les produce la impresión de que estamos ayudados por la misma cámara, y les gusta esa sensación. Mejor aún, el Combo ayuda a dirigirlos. Añade una precisión notable en los contactos que mantenemos con ellos: «Atención a no salirse del encuadre en este preciso momento», chorradas de ese tipo, que les encantan. Prefieren esas cosas a las indicaciones psicológicas. Mejor decir a un actor, si queréis que se encuentre bien: «Evita dar un paso a la izquierda» que: «No olvides que tu abuelo era cocinero en el Carlton».

Otra regla de oro: hay que mirar el Combo en los ensayos, pero *nunca* en las tomas. Durante las tomas, tenemos que mirar a los actores, porque ellos lo perciben. Pasar del Combo a los actores sólo hay que hacerlo si no queda más remedio. Después, está bien registrar la toma, repasarla; más tarde, eventualmente, mostrarla a los actores si tienen ganas de verla... y sin hacer demasiado caso a los pelmazos que replicarán: «Yo la repetiría porque se me ha levantado el meñique». Por lo general, los actores se tranquilizan después de ver la toma. Y conforme los actores son más inquietos (lo que sucede casi siempre), más necesidad tienen de ser tranquilizados.

El laboratorio

Cuando me entiendo bien con mi director de fotografía –lo que siempre me ha ocurrido, salvo en una ocasión–, no intervengo para nada en el etalonaje[1] que elige hacer. No soy experto en esas materias. Tiendo a decir: «Un poco más cálido» o «Algo menos pálido», pero no le diré: «Pon más azul o más verde».

¿Qué es el etalonaje?

Teniendo en cuenta que una película se rueda en varios meses, en lugares distintos y a horas diferentes (a veces incluso la luz ambiental puede variar en la continuidad de una escena), hay que unificar la luz, y en eso consiste el etalonaje. Compensar la intensidad lumínica cuando difiere demasiado de una escena a otra. Hoy día podemos modificar los colores, cambiar incluso la cabeza de los actores, realizar todo de manera artificial. Dicho esto, también hay que decir que fatalmente llega siempre el momento en que el artificio se ve o se oye. Es posible la modificación radical de los colores, pero cuando recurrimos a ella produce en el espectador una sensación, todavía mal analizada, distinta a la que tendría con el «producto natural».

---

[1] Calibración cromática de colores y densidades hecha en el laboratorio a partir del copión de la película para lograr un determinado tono fotográfico. *[N. del T.]*

Algunos directores de fotografía tienen una confianza enorme en los laboratorios (o pasan de ellos) y otros son bastante minuciosos en sus demandas de correcciones porque saben exactamente qué efecto quieren obtener. Hay que saber que, durante el rodaje, los «rushes»[1] que revelamos están muy mal contrastados. Puede suceder que el efecto deseado no aparezca entonces en la imagen. El etalonaje permite al director de fotografía obtenerlo, por supuesto si lo ha puesto, y no se ha equivocado.

Siempre puede darse un accidente de laboratorio, incluso en el último momento, cuando se tira la copia cero (la copia donde todo está contrastado, la primera copia que, teóricamente, debería ser manejable, y que no siempre lo es porque puede haber aún en ella errores que hay que rectificar). Sólo cabe entonces una solución:

---

[1] Los rollos de la película que se van filmando. *[N. del T.]*

volver a rodar las escenas dañadas. Las compañías de seguros intervienen en casos semejantes y el nuevo rodaje no cuesta nada.

La música

La música de una película es un verdadero quebradero de cabeza. Pienso que como un film debe ser un poco musical en sí mismo, no es suficiente una música que se limite a subrayar el ritmo de la película.

No hablemos tampoco de una música que subraya las peripecias, que siempre es ridícula. Por ejemplo, un tipo que bebe de un vaso y la música hace glu-glu. Guardo siempre en la memoria la frase admirable de Bette Davis: «Quiero subir la escalera corriendo, con la condición de que Max Steiner no la suba al mismo tiempo».

¿Qué papel debe desempeñar la música en una película? Tras madurar la respuesta, diría que su función consiste en recordar al espectador que lo que ve sólo es una parte de la realidad que se le presenta. Por ejemplo, poner música a un momento en el que no pasa nada, pero donde debe desatarse una situación, puede ayudar al desarrollo de la misma con sólo introducir algunas notas. Pensemos en una música muy eficaz, la de Miklós Rózsa para *Recuerda,* de Hitchcock. El film es una auténtica payasada, en parte, pero nos dice cosas importantes. Y esas cosas no las dice la música, pero la música ayuda a comprender que hay cosas detrás de las cosas. El fastidio radica en que Rózsa utilizó el mismo sistema en otras películas que no tenían la misma fuerza. Lo que puede ser eficaz para una película no tiene necesariamente que serlo para otra.

La música escrita especialmente para un film, una vez terminado éste, puede arrastrar graves inconvenientes. En Hollywood hay un «director musical» que os explica dónde hay que poner la música: veintiocho segundos, que comienzan cuando se abre la puerta y acaban cuando se cierra. La única manera de concebirla bien para ese pasaje consiste en escribir una música que funcione con la acción, o que vaya decididamente contra la acción. Lo espantoso es quedarse a medias.

Otra solución consiste en usar la música preexistente (ambiente). Michel Deville lo hace sistemáticamente. Tiene también sus inconvenientes. Yo la utilicé en *Doctor M,* y había contratado a Hindemith, alemán y cuadriculado. Pero me costó mucho elegir los fragmentos que convenían. En cuanto a hacer un popurrí, es un poco menospreciar el espíritu del compositor.

Podemos también no poner música en absoluto. Pero si queremos cubrirnos, hay que saber bien cuándo y cómo hacerlo. Si nos tapamos la cabeza y dejamos el culo al aire, tendremos un aspecto ridículo.

Mi propuesta es distinta: pido al compositor que lea el guión, y escribe la música que le inspira la atmósfera del mismo. Fragmentos de distinta duración, más dos o tres de extensión variable (en una, dos o tres partes). Y me permite colocarlos. O se equivoca, y tanto peor para mí, o lo que hace corresponde a la sensación que experimento al realizar el film. Y en el momento en que veo la película terminada, tengo libertad absoluta para colocar la música como mejor me parezca. La misma libertad que tuve para escribir mis escenas como las concebía.

Esa solución requiere de un número limitado de instrumentos, ocho o nueve como máximo. La masa orquestal es menos ágil: cinco segundos de una orquesta de cien músicos con coros de la capilla Sixtina son realmente ridículos. Pero, una vez más, no creo que la música esté para dar ritmo al film, ésa es la trampa. Todas las tentativas de poner ritmo a las escenas a través de la música están condenadas al fracaso si las escenas carecen en sí mismas de ritmo.

No me refiero, desde luego, a las «películas operísticas» a la manera de Eisenstein. Como dicen en *Irma la Dulce*, ésa es otra historia.

Las mezclas

Es el momento en que combinamos la imagen y todos los sonidos: reales o añadidos (imitación de ruidos, sonidos exteriores, música). Es el momento mágico donde se intenta equilibrar el conjunto. Se parece a cuando giramos el botón de la radio para buscar la sintonía más precisa.

Para mí el proceso de mezclas supone una fuente de alegría inmensa, pues permite afinar hasta el infinito la relación entre la imagen y el sonido. Ya hablé de la escena de *Carta a tres esposas* donde Mankiewicz, con cuatro notas de rumba, introduce matices de una sutileza formidable. Tomemos el ejemplo de dos jóvenes que se miran y se dan cuenta de que se aman. Hay un silencio entre los dos. Podemos convertir ese silencio en algo muy sutil, amueblarlo de treinta y seis maneras distintas y transformar completamente la relación entre los dos intérpretes. Y si sabemos con antelación lo que queremos expresar en ese preciso momento y pensamos utilizar determinado tipo de sonido, los tenemos a nuestro alcance, podemos casi ajustarlos a la imagen.

La explotación

Cuando la película va a las salas constituye una etapa en la que ya no quiero tener nada que ver. Pertenece a quien ha pagado la película, es decir, al productor. Tiene el derecho de querer recuperar su dinero y no voy a ser yo quien se lo impida. Me debo limitar a dar mi opinión sobre el tráiler, el *making of* o el cartel. A veces me escabullo argumentando que no sé nada de eso.

Ahora bien, un director tiene un acuerdo tácito con la producción: hacer primero el film, y hacer el gilipollas a continuación, es decir, en el momento del estreno, atender a todos los medios de comunicación, vender el producto.

A mí me gusta definirme brevemente acerca del film, intentar resumirlo en una frase, pues puede ayudar al público a verlo de la manera en que pienso debería ser visto.

La recepción del film

Última etapa interesante: la recepción de la película por la crítica y el público.

Para la gente que ha hecho la película hay siempre un lado chocante en la crítica cuando es mala. La primera reflexión, por supuesto, es: «¿Qué puede comprender ese tonto del culo que ha dedicado dos horas para verla y cuatro a escribir el artículo?». Por el contrario, si la crítica es favorable, piensan que el periodista ha hecho magníficamente su trabajo. Por consiguiente, hay un problema. Creo haber encontrado la solución: conviene dejar claro que la crítica, al margen de la honestidad o deshonestidad del que o de la que la redacte, es el resultado de una sensación en un momento determinado de una persona que tiene la posibilidad de hacerla conocer. Es eso, y nada más.

Se pueden dar varios casos:

–Éxito al tiempo de crítica y público. Tenemos entonces una ligera tendencia a convertirnos en el James Mason de *Bigger than Life*[1].

---

[1] De Nicholas Ray (1956); al no haberse visto en España más que por televisión, mantenemos el título original. *[N. del T.]*

Nos decimos: «Ya está; estoy que me salgo. En camino hacia la inmortalidad».

–Éxito de público pero no de crítica. Nos consolamos de una pequeña amargura.

–Éxito de crítica pero no de público. Nos proporciona una excusa ante quienes han financiado el producto. El director puede decir: «Habéis promocionado mal la película». El productor puede no parecer demasiado ridículo en los cenáculos. Perdió dinero, pero no hizo un churro.

–El fracaso es de crítica y público. El cineasta se ve entonces obligado a hacer un examen de conciencia, a través del cual se convence o de que él se equivocó, o de que fueron todos los demás quienes se equivocaron. En el segundo caso, se trata sencillamente de un error de perspectiva: «Ya veremos qué pasa dentro de diez años». A veces es cierto, y puede que hayan de pasar años para que una película sea reconocida. Puede ocurrir. Del mismo modo, films ahora encumbrados pueden parecernos una birria dentro de veinte años.

En general, los productores y los realizadores prefieren que la película funcione, incluso con mala recepción crítica. Se trata simplemente de un asunto de supervivencia.

A modo de conclusión

Quien realice películas y no comprenda que el tiempo de rodaje es el tiempo del gozo, no debe seguir haciendo cine. Que se dedique a otra cosa. Existen otras treinta y seis maneras de expresarse.

Algunos directores dicen: «Ha terminado la fase previa de la película. Sólo me queda rodarla». En cierta manera, es verdad. Pero el rodaje es, debe ser, la verdadera felicidad.

Evidentemente, somos felices cuando sabemos dónde vamos. Cuando caminamos como un ciego, lo que sucede de vez en cuando, nos convertimos en algo angustioso para todo el mundo.

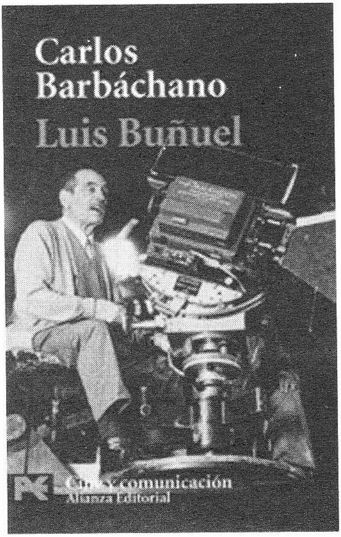
Este libro es el fruto de una serie de entrevistas entre Claude Chabrol y François Guérif.

Marzo-diciembre de 2002, París.

Índice

Preámbulo 7
¿Por qué hacer una película? 8
Existen dos clases de cineastas 8
La noción de puesta en escena 12
De la idea a la sinopsis 14
Un guión obedece a reglas precisas 16
Reflexión o sensación 17
El guión es un edificio 19
¿Idea original o adaptación? 20
Los actores (1) 24
El productor 27
Para realizar mejores películas... 30
El problema del tiempo de rodaje 32
Los actores (2) 34
Los actores (3) 38

Los actores (4) 39
El rodaje 43
La puesta en escena 44
Los técnicos 48
Cámara y director de fotografía 49
El montaje 53
La script 58
El ayudante de dirección 59
Los eléctricos y los maquinistas 63
El atrezzista 65
Los decorados 66
El vestuario 72
El sonido 73
La utilización del Combo 75
El laboratorio 78
La música 80
Las mezclas 83
La explotación 84
La recepción del film 85
A modo de conclusión 87

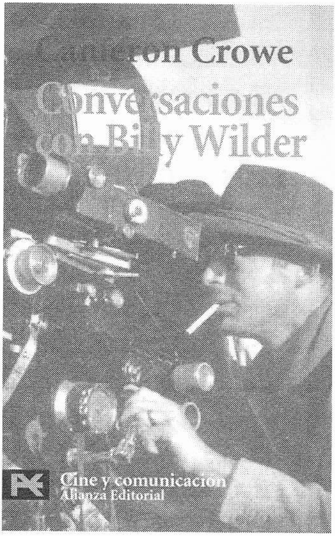

Carlos
Barbáchano
Luis Buñuel
Cine y comunicación
Alianza Editorial

Carlos Barbáchano

Luis Buñuel

LP 7009

Ameno e instructivo recorrido por el singular universo del artista, LUIS BUÑUEL es el resultado de una investigación rigurosa y lúcida de CARLOS BARBÁCHANO sobre quien fue testigo, e incluso actor, de muchos de los acontecimientos creativos más importantes del siglo XX. Como afirma Antonio Lara en el prólogo a este volumen, se trata de uno de los mejores estudios publicados hasta la fecha sobre el cineasta aragonés, «una visión honda, exhaustiva y densa sobre Buñuel y su obra».

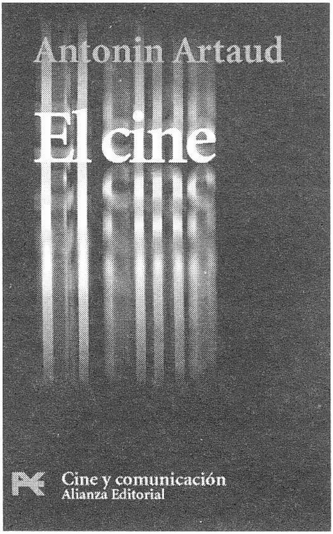


Cameron Crowe

Conversaciones con Billy Wilder

LP 7012

En CONVERSACIONES CON BILLY WILDER el legendario director accede por primera vez a hablar extensamente sobre su vida y obra. En sus páginas, el nonagenario maestro habla con CAMERON CROWE de su experiencia en el mismo corazón de Hollywood, así como sobre guiones, fotografía y escenografía, sus colegas y sus películas, y el cine de hoy. En este largo coloquio de director a director –similar al sostenido por Truffaut y el maestro del suspense en «El cine según Hitchcock» (LP 7001)– conocemos cómo fue la colaboración de Wilder con estrellas de la talla de Audrey Hepburn, Jack Lemmon, Marilyn Monroe, Marlene Dietrich o Charles Laughton, entre muchos otros,y nos enteramos de las curiosas y divertidas historias de entre bastidores ocurridas durante el rodaje de *Perdición, Berlín Occidente, El crepúsculo de los dioses, El gran carnaval, Traidor en el infierno, Sabrina, La tentación vive arriba, Ariane, Testigo de cargo, Con faldas y a lo loco* o *El apartamento*.



Antonin Artaud

El cine

LP 7013

Las relaciones de ANTONIN ARTAUD (1896-1948) con EL CINE tuvieron siempre un carácter ambiguo y complejo: como indica uno de sus biógrafos, siempre osciló entre la sospecha de que la naciente industria sólo era un medio poco honrado de ganarse la vida –«no puede uno trabajar en el cine sin avergonzarse»– y la esperanza de que esta nueva forma de expresión pudiera permitirle el descubrimiento de un lenguaje auténticamente creador y revolucionario. Actor y guionista, como teórico planteó problemas y adivinó perspectivas que resultan hoy día más actuales que nunca. El presente volumen incluye una selección de sus reflexiones sobre el cine (expresadas en críticas, entrevistas, ensayos y cartas) y siete sinopsis, entre las que destaca la de «La Concha y el Reverendo», único guión suyo llevado a la pantalla de forma específica.

8070

3467015 *

Fruto de una serie de entrevistas entre CLAUDE CHABROL y François Guérif, este breve compendio realiza un repaso integral al proceso de CÓMO SE HACE UNA PELÍCULA. Matizado en todo instante por la ácida y personal visión del director de «El bello Sergio», «El carnicero», «El grito de la lechuza», «La ceremonia» o «La flor del mal», el contenido de estas páginas toca desde los primeros pasos de la aventura que supone toda realización cinematográfica –la elección del tema, la escritura del guión, la búsqueda de un productor– hasta los últimos –la explotación y recepción del film–, pasando, naturalmente, por todos los problemas y detalles que lleva aparejados el rodaje, incluyendo la dirección de actores, las cuestiones técnicas y la función de cada uno de los que en aquél participan.

GL

ISBN 978-84-206-5685-4

9 788420 656854

El libro de bolsillo

Libro práctico y aficiones

Cine y comunicación